



1. Δαμασκηνός (7ος αι.) Κουκουζέλης (14ος αι.) Μπαλοσάος (17ος αι.) Μητροπολίτης Νέων Πατρών Γερμανός (17ος αι.) Από την «Ανθολογία της Παπασικής, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Άγιον Όρος, (1815).

Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ἡ μουσική τῆς Ὁρθόδοξης Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας πού εἶναι εὐρύτερα γνωστή μέ τόν ὄρο «Βυζαντινὴ μουσική», περιλαμβάνει τίς θρησκευτικὲς μελωδίες τῆς βυζαντινῆς περιόδου, τῆς περιόδου μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης ἀλλὰ καί τῆς σημερινῆς ἐποχῆς (ὅταν θέβαια οἱ συνθέσεις τῆς τελευταίας διατηροῦν τὴ μελικὴ καί μορφολογικὴ δομὴ τῆς γραπτῆς καί προφορικῆς παράδοσης τῆς βυζαντινῆς καί μεταβυζαντινῆς περιόδου, ὅπως ἔχει διασωθεῖ στούς ψάλτες καί τούς μουσικούς τῆς Ἐκκλησίας).

Ὁ ὄρος «Βυζαντινὴ μουσική» παράγεται ἀπὸ τόν ὄρο «Βυζάντιο», ὅπως ἐπικράτησε θέβαια νὰ ὀνομάζεται πολὺ μεταγενέστερα ἀπὸ τὴν κατάλυση τοῦ τό μεσαιωνικοῦ μας κράτος, ἡ Ρωμανία δηλαδή, πού εἶχε πρωτεύουσα τὴν Κωνσταντινούπολη.

Ἡ κοσμικὴ μουσικὴ τῶν Βυζαντινῶν δὲν ἦταν γραπτὴ καί γι' αὐτὸ περνάει στὴ νεότερη παράδοσή μας προφορικὰ μέσα ἀπὸ τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια.

Σέ μεταβυζαντινὰ ὅμως χειρόγραφα (τοῦ Ἁγίου Ὁρους) ὑπάρχουν ὀρισμένους καταγραφές δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἡ πιὸ παλιὰ ἀπὸ τίς ὁποῖες περιέχεται σέ κώδικα τοῦ 1562.

Λυκοῦργος Ἀγγελόπουλος

Πρωτοψάλτης Ἀγ. Εἰρήνης, Διευθυντὴς τῆς Ἑλληνικῆς Βυζαντινῆς Χορωδίας.

‘Από τὰ πρῶτα κιόλας χριστιανικά χρόνια κείμενα τῶν Ἀποστόλων καὶ μάλιστα τοῦ Παύλου, μᾶς δίνουν στοιχεῖα πῶς ψάλλονταν στίς πρῶτες χριστιανικές ἐκκλησίες ψαλμοὶ καὶ ὕμνοι καὶ ὠδὲς πνευματικές. Μποροῦμε νὰ ὀριοθετήσουμε μιά πρώτη περίοδο τῆς μουσικῆς τῆς Ἐκκλησίας ἀπὸ τὸν πρῶτο αἰῶνα μέχρι τὴν κτίση τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἡ ἐποχὴ αὕτῃ χαρακτηρίζεται γενικὰ ὡς περίοδος ἐξάπλωσης τοῦ Ἑλληνικοῦ πνεύματος στὰ ὑπὸ Ρωμαϊκὴ κυριαρχία μεσογειακὰ ἐδάφη. Ἀλεξάνδρεια καὶ Ἀντιόχεια εἶναι τὸ ἕνα μετὰ τὸ ἄλλο τὰ δύο μεγάλα κέντρα ποὺ καλλιεργοῦνται τὰ Ἑλληνικά γράμματα καὶ οἱ ἐπιστῆμες. Ἡ Ἀλεξανδρινὴ ἑλληνικὴ γλῶσσα εἶναι ἡ κοινὴ γιὰ ὅλους τοὺς ὑπὸ Ρωμαϊκὴ κυριαρχία λαούς. Οἱ Ὁ ἔχουν μεταφράσει στὴ γλῶσσα αὐτὴ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη. Στὴ μουσικὴ ὑπάρχουν τὰ θεωρητικὰ συγγράμματα τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων συγγραφέων· ἡ διδασκαλία τῶν Πυθαγορείων ἀφενός, ποὺ ἀποθιθέμενη στὴ «θεία φύση τῶν διαστημάτων» — τὰ ὁποῖα καὶ σώζονται στὴν πράξιν μέχρι σήμερα στὴ φωνητικὴ μουσικὴ καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ ὄργανα τῆς Ἀνατολῆς — καὶ τοῦ Ἀριστοτέλους καὶ τῆς σχολῆς του ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ποὺ πρῶτος, καθὼς παρατηρεῖ ὁ Σ. Κάρας, θεμελιώνει τὸ συγκεκρισμὸ τῶν μουσικῶν διαστημάτων — πράγμα τὸ ὁποῖο θεωρητικὰ καὶ πρακτικὰ μέχρι σήμερα ἀκολουθεῖ ἡ βυτικὴ μουσικὴ.

Ἐτεῖ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐκπλήσσει τὸ γεγονός πῶς τὸν 3ο αἰ. μ.Χ. γράφεται, πιθανόν στὴν Αἴγυπτο, πάμπαν μὲ ὕμνο στὴν Ἁγία Τριάδα, τονισμένο στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ ἀφασθητικὴ σημειογραφία. Ὁ πάπυρος αὐτὸς βρέθηκε στὴν πόλιν Ὁξύρυχο τῆς Αἰγύπτου στὰ 1918 καὶ εἶναι τὸ μοναδικὸ δείγμα μουσικῆς γραφῆς τῆς περιόδου ἐκείνης. Οἱ πατέρες τῆς Ἐκκλησίας δὲν ἀναφέρουν κανένα εἶδος ἐκκλησιαστικοῦ μουσικοῦ θιβλόου γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ κι ἡ μετάδοσις τῶν ὕμνων κατὰ τὴ διάρκεια τῶν τριῶν πρώτων χριστιανικῶν αἰώνων πρέπει νὰ ἦταν κυρίως προφορικὴ.

Μιά δεύτερη περίοδος μπορούμε νὰ ὀριοθετήσουμε ἀπὸ τὴν ἰδρυση τῆς Κωνσταντινουπόλεως μέχρι τὴν ἐποχὴ ποὺ ἀρχίζει μετὰ τοὺς μεγάλους ὕμνογράφους τοῦ 7ου-8ου αἰῶνα καὶ τελειώνει γύρω στὸ 12 αἰ. μετὰ τὴν ἀποκλήρωση τοῦ ὕμνογραφικοῦ ἔργου γιὰ ὅλες τῆς ἀκολουθίες τῆς Ἐκκλησίας.

Ἀπὸ τοὺς πρώτους χρόνους, ὅπως



2. Ἰωάννης Κουκουζέλης - Παπαδόπουλος



3. Πρωτοφάτης Ἰωάννης ὁ Γλυκος

εἶδαμε πιὸ πάνω, οἱ Χριστιανοὶ ἐψάλλαν χρησιμοποιώντας ἀρχικὰ τοὺς Δαθιτικούς ψαλμοὺς καὶ στὴ συνέχεια μικρὰ τροπάρια ποὺ παρενέβαλλαν στοὺς ψαλμούς. Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ 2ου αἰῶνα, ἴσως, τοὺς ψαλμούς καὶ τοὺς ὕμνους τοὺς ψάλλουν **ἀντιφωνικά**, χωρίζεται δηλαδὴ ὁ λαὸς σὲ δύο μέρη καὶ τὸ ἕνα διαδέχεται τὸ ἄλλο στὴν ψαλμωδία. Ἄλλος τρόπος ψαλμωδίας εἶναι ἡ **καθ' ὑπόκοψιν**, ὅπου, καθὼς γράφει ὁ Μ. Βασιλείος, ὁ ἕνας «κατάρχει» τοὺ μέλους, ψάλλει μόνος του καὶ οἱ λοιποὶ ὑπάρχουν. Ἡ δεύτερη περίοδος χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ δημιουργία καινούργιων ὕμνων. Μετὰ τὸ **τροπάριο** δημιουργεῖται τὸ **στιχηρό** (τὸ ὄνομα δηλώνει πῶς πρὶν ἀπὸ τὸν ὕμνο ψάλλεται στίχος τοῦ ψαλτηρίου). Γύρω στὸν 5ο μετὰ τοὺς αἰῶνες ἀναπτύσσεται τὸ ποιητικὸ εἶδος ποὺ ὀνομάζεται **κοντάκιο** καὶ ἀναφέρεται στὴ γιορτὴ γιὰ τὴν ὁποία γράφτηκε. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 24 συνήθως στροφές καὶ χωρίζεται στὸν προοίμιο καὶ στοὺς οἴκους. Ὁ πρῶτος οἶκος χρησιμοποιεῖται σὺν μελωδικῷ καὶ μετρικῷ πρότυπο γιὰ τοὺς ἄλλους οἴκους. Ὁ ὁσὶς Ρωμανὸς ὁ

Μελωδὸς (8ος αἰ.) εἶναι ὁ ὀνομαστότερος ποιητὴς κοντακίων. Ἡ ἑλληνοφωνία, ἴσως, πλουσιότερης μελωδικῆς ποικιλίας στὸ κοντάκιο συντελεῖ στὴν ἀντικατάστασή του ἀπὸ τὸν **κονόνα**, ἕνα πολυστροφὴ ποίημα, χωρισμένο σὲ ἑννέα ὠδὲς κατὰ τὰ πρότυπα τῶν ἑννέα ὠδῶν τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης. Κάθε ὠδὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν **εἰρμό** καὶ τὰ **τροπάρια**. Ὁ εἰρμός στὸν κανόνα ἀποτελεῖ τὸ μετρικὸ καὶ μελωδικὸ πρότυπο γιὰ τὰ τροπάρια κάθε ὠδῆς. Σπουδαῖοι ποιητὲς κανόνων εἶναι οἱ ἄγιοι Ἀνδρέας, Ἀρχιεπίσκοπος Κρήτης, Ἰωάννης ὁ Δαμασκηνός, Κοσμάς, Ἐπίσκοπος Μαίουμα, ὁ Θεόδωρος Στουδίτης, ὁ Γρηγόριος, ὁ Ἰωσήφ ὁ Ὑμνογράφος. Στιχερεὶ ἐξ ἄλλου ἐκτός ἀπὸ τοὺς ποιητὲς τῶν κανόνων γράφουν ὁ Πατριάρχης Σαφρόνιος, ὁ Πατριάρχης Γερμανός, ὁ αὐτοκράτορας Λέων ὁ Σοφός, ἡ Κασσιανὴ καὶ ἄλλοι. Ὑπάρχουν ἄλλα εἶδη τροπαρίων ὅπως τὰ ἀπολυτίκια (ὕμνοι ἀπολυτίσσεως), τὰ καθίσματα, τὰ εὐλογητάρια, τὰ ἐξαποστειλάρια, τὰ ἀντίφωνα, τὰ δοξαστικά (στιχηρεὶ σὲ ὅπια προτάσσεται ἡ μικρὴ Δοξολογία). Ἡ ὀνομασία τους προέρχεται



4. Πέτρος Πελοποννήσιος Λαμπάδριος, από την "Ανθολογία της Παπασίας, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Άγιον Όρος (1815)

είτε από την πρώτη λέξη του κειμένου τους (όπως αναεισπνάντια, εύλογηγάτια κ.λ.π.) είτε από τό περιεχόμενό τους καί τή θέση τους μέσα στη δομή τών διαφόρων ακολουθιών. Τά στιχερά διακρίνονται μέ βάση τό περιεχόμενό τους σε άναστάσιμα, μαρτυρικά, θεοτοκία ή σταυροθεοτοκία, νεκρώσιμα, δοξαστικά. Ή διαφορετική μελική τους φόρμα τά διακρίνει σε **ιδιόμελα**, πού έχουν δικό τους (ιδιον) μέλος καί σε **αυτόμελα** πού τό μέλος καί ο ρυθμός τους άποτελούν πρότυπα, πάνω στα όποια ψάλλονται τά τροπάρια πού ονομάζουμε **προσόμοια**.

Έκείνο πού χαρακτηρίζει τή δεύτερη περίοδο είναι ή δημιουργία ή ανασύνταξη καί αναδιάρθρωση της **Όκτωήχου**, έργου πού άποδίδεται στόν άγ. Ίωάννη τόν Δομαζοκλίτη (τέλη 7ου — α΄ μισό 8ου αιώνα). (εικ. 1) Τό έργο αυτό άποτελεί τή βάση τού συστήματος της Όκτωήχιας (στην πραγματικότητα πολυήχιας). Με τή λέξη **ήχος** οι Βυζαντινοί άντικαθιστούν τή λέξη **τρόπος** τών αρχαίων. Ό Βακχέας ό Έρwan όρίζει ότι «τρόπος έστί πλοκή έμμελούς σχήμα».

ένώ ό Χρύσανθος όρίζει ότι ήχος είναι ιδέα μελωδίας, άνα ιδιαίτερο δηλαδή μελωδικό άκουσμα ή σχήμα. «Ή διαφοροποίηση ανάμεσα στους όκτώ βυζαντινούς τρόπους πού ονομάζονται ήχοι», γράφει ό Μιχάλης Άδάμης «δέ στηρίζεται μόνο στά τετραχόρδα ή τίς μουσικές κλίμακες πού χρησιμοποιούν άλλα καί στη συσχέτιση μικρών μοτιβικών πυρήνων, πού προσοδίζουν στόν κάθε ήχο τό χαρακτηριστικό του άκουσμα. Στόν κάθε ήχο οι μικροί αυτοί μελωδικοί πυρήνες όργανώνονται σε ομάδες μέ κοινά χαρακτηριστικά πού έκφράζονται λίγο-πολύ τήν ίδια ποιότητα καί ήθος, παρουσιάζουν όμοιογένεια στη μελωδία καί τό ρυθμό καί προέρχονται από τήν ίδια μουσική κλίμακα».

Ο ήχος της βυζαντινής μουσικής διακρίνεται σε τέσσερις κυρίους (πρώτος, δεύτερος, τρίτος, τέταρτος) καί τέσσερις πλαγίους (πλάγιος τού Α΄, τού Β΄, τού Γ΄ (ή θαρής) τού Δ΄). Όστόσο οι κύριοι ήχοι έχουν ακόμα μέσους, παραμέσους καί παραπλαγίους ήχους, ένώ οι πλαγίοι, διψώνους, τριψώνους, τετραψώνους,

πενταψώνους. Έτσι διαμορφώνεται τό σύστημα της πολυήχιας. Ή βυζαντινή όρολογία τών όκτώ ήχων ήταν ανανές γιά τόν πρώτο, νεανές γιά τόν 8΄, νανά γιά τόν γ΄, αγία γιά τόν δ΄, ανέας γιά τόν πλ. τού γ΄, νεχέανες γιά τόν πλ. τού 8΄, ανέανες γιά τόν πλ. τού α΄, νεάγιε γιά τόν πλ. τού δ΄. Τούς πολυσύλλαβους αυτούς φθόγγους χρησιμοποιούμε σήμερα ως **όπηχίματα**, μικρές δηλαδή εισαγωγικές μουσικές φράσεις στην άρχή τών μελωδημάτων μέ τά βασικά χαρακτηριστικά τών ήχων.

Μιά τρίτη περίοδος στη βυζαντινή μουσική μπορεί νά όριοθετηθεί από τό 12ο αιώνα μέχρι τήν Άλωση.

Γύρω στό 12ο αιώνα όλοκληρώνεται ή ύμνογραφία, έχουν συντεθεί ύμνοι γιά όλες σχεδόν τίς γιορτές καί τίς ακολουθίες. Οι ύμνογράφοι συνθέτουν τούς ύμνους καί τούς τονίζουν οι ίδιοι μουσικά. Στη δεύτερη περίοδο δηλαδή, έχουμε τόν ποιητή - συνθέτη, ένώ στην τρίτη περίοδο έχουμε μία έναλλαγή: ό ποιητής - συνθέτης γίνεται συνθέτης - ψάλλτης.

Άρχίζει έτσι ή περίοδος τών μεγάλων μαϊστόρων, περίοδος μεγάλης άκμης της μουσικής, πού θά κρατήσει ως τά μέσα τού 15ου αιώνα. Οι μαϊστορες συνθέτουν πάνω στά υπάρχοντα ήδη κείμενα - γράφουν θέβια καί δικά τούς ποιήματα - ή καλλιπρίζουν τίς παλαιότερες συνθέσεις. Οι πιά όνομαστοί άπ΄ αυτούς είναι ό δσας Ίωάννης ό Κουκουζέλης (εικ. 2), ό Νικηφόρος ό Ήθικός, ό Ίωάννης ό Γλυκύς (εικ. 3), ό Ξένος ό Κορώνης λίγο άργότερα καθώς καί ό Ίωάννης ό Κλαδός.

Ή όρολογία τών εκκλησιαστικών ψαλτών της Μεγάλης Έκκλησίας τήν ίδια εποχή περιλαμβάνει: δομέστικο (άρχηγό τού χορού), λαμπάδριο, πρωτοψάλτη, μονοφωνάριο, ανανγήστη, βαστακτή, χειρονόμο, χορό. Στους μετά τήν Άλωση αιώνας παρουσιάζεται μία διαφοροποίηση της σημασίας τών όρων, ώστε **πρωτοψάλτης** νά όνομαζόταν τώρα ό διευθυντής τού α΄ χορού, **λαμπάδριο**, ό διευθυντής τού 8΄ χορού καί **δομέστικο** ό βοηθός τους. Με τήν ίδια σημασία ίσχυουν οι όροι αυτοί καί σήμερα. Ύπάρχει ακόμα ό **κανονόρχης**, πού άπαγγέλλει μελωδικά στην τονική συνήθως τού ήχου τή μουσική φράση τήν όποια ψάλλει στη συνέχεια ό ψάλλτης. Τήν παράδοση αυτή συναντάμε όποτε - πιά συστηματικά στό Άγιο Όρος. Ξεχωριστή θέση στην όλη όργάνωση τού χορού είχε ό **χειρονόμος**, πού στεκόταν ανάμεσα στους δύο χορούς καί

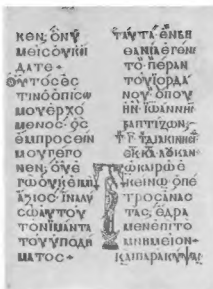
μέ τη χειρονομία οδηγούσε τους ψάλτες πώς να ψάλλουν. Για το χειρονόμο έχουμε πολλές πληροφορίες από το 10ο κιόλας αιώνα στο «περί της βασιλείου τάξεως» σύγγραμμά του Κωνσταντίνου του Πορφυρογέννητου, που ωστόσο δεν μπορούν να μας δώσουν το ακριβές νόημα της χειρονομίας, αν δηλαδή είχε μελική ή ρυθμική σημασία ή και τα δύο μαζί. Ο Χειρονόμος έχει πάψει πάλι να υπάρχει μετά το 15ο αιώνα: αναφέρεται ωστόσο στα θεωρητικά κείμενα και φαίνεται πώς η ενέργεια της χειρονομίας περνάει στα κείμενα των χειρογράφων με τα σημάδια των μεγάλων υποστάσεων, ως ένδειξη και ως έλεγχος της μελικής κίνησης των σημάδιων και όργιων αλλά και ως μέθοδος διαίρεσης του χρόνου.

Την εξέγηση των διαφόρων σημάδιων που τα σχήματά τους περιέχουν χειρονομική ενέργεια, έχει δώσει στις μέρες μας ο Σίμων Καράς.

Από την Άλωση ως τις μέρες μας μπορεί να οριοθετηθεί μια τέταρτη περίοδος, που περιλαμβάνει δυό υποπεριόδους: την υποπερίοδο της Τουρκοκρατίας και την υποπερίοδο από το 1820 μέχρι σήμερα, που συμπίπτει με την καθιέρωση του νέου μουσικού συστήματος (που όμως έχει άμεση σχέση με το παλιό) και με την έκδοση έντυπων μουσικών βιβλίων (τά πρώτα τυπωθήκαν στο Βουκουρέστι 1820 και στο Παρίσι).

Για την περίοδο 1453 - 1820 οι πληροφορίες μας πλουτίζονται σε υπέρτατο βαθμό από την έκδοση ενός βιβλίου - σταθμού στην Ιστορική έρευνα της βυζαντινής μουσικής. Πρόκειται για το «χειρόγραφο» Εκκλησιαστικής μουσικής 1453-1820» (εik. 9) του Μανόλη Χατζηγιακουμή, που εκδόθηκαν στα 1980. Πέρα από την ολοκληρωμένη και μοναδική προσφορά του Μανόλη Χατζηγιακουμή στο καθαρά έρευνητικό πεδίο με τη συστηματική φιλολογομουσικολογική παρουσίαση των χειρογράφων, το κεφάλαιο του βιβλίου με τον τίτλο «Σχέδιασμα Ιστορίας» είναι πολύ αποκαλυπτικό για την πορεία της βυζαντινής μουσικής την εποχή αυτή.

Από τους μουσικούς της περιόδου αναφέρονται ως κορυφαίους το Μανουήλ Δούκα Χρυσάφι (τον παλιό), τον Ίωάννη Πλουσασιόδη, τον Θεοφάνη τον Καρύχη, Πρωτοψάλτη και Οικουμενικό Πατριάρχη, τον Χρυσάφι (τόν νέο) (εik. 10), τον Μητροπολίτη Νέων Πατρών (Υπάτης) Γερμανό, τον Ιερέα Μπαλόσιο (εik. 11), τον Πέτρο Μπερεκέτη, τους Πρωτοψάλτες της Μεγάλης του Χριστού Έκκλη-



5. Εμφανητική σημειογραφία

σίας Παναγιώτη Χαλάτζογλου. Ίωάννη Τραπεζούντιο, Δανιήλ, Ίάκωβο, Πέτρο και Μανουήλ, τόν Λαμπάδορο Πέτρο τόν Πελοποννήσιο (εik. 4), (σημαντικότερη ίσως μορφή του 18ου αι.), τόν επίσκοπο Κύριλλο Μαρμαρινό, τούς Αγιορείτες Κοσμά Μακεδόνα και Δαμιανό Βατοπεδινό κ.ά. Στα τέλη της υποπεριόδου αυτής δρούν ο Γεώργιος ο Κρης και ο Άποστόλος Κώνστας (και στίς αρχές της επομένης), ενώ ανάμεσα στα 1810-1820 καθιερώνεται το νέο σύστημα από τούς τρεις δασκάλους της μουσικής μας Χρυσάνθο, Αρχιμανδρίτη και έπειτα Μητροπολίτη Προύσης, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη και Χουρμούζιο Χαρτοφύλακα. Ο Χρυσάνθος θεμελίωσε θεωρητικά τη νέα μέθοδο με το «Μέγα Θερμηπρόκον» του (Τεργεστή 1832), ενώ οι Γρηγόριος και Χουρμούζιος εξέγησαν όλα σχεδόν τα μέλη που δίδασκαν ή πρόσδεση ως την εποχή τους. Κορυφαία μορφή της δεύτερης υποπεριόδου είναι ο Πρωτοψάλτης Κωνσταντίνος ο Βυζάντιος. Την περίοδο αυτή χαρακτηρίζει η διδασκαλία του νέου συστήματος και η έκδοση έντυπων μουσικών βιβλίων. (εik. 11).

Έκείνο που χαρακτηρίζει γενικά τη βυζαντινή μουσική — όπως και όλες τις ανατολικές — είναι το ότι στίγνεται αποκλειστικά στη μελωδία, είναι δηλαδή μελωδική και μονοφωνική τέχνη, γνωρίσματα που αποτελούν και τις βασικότερες διαφορές της από τη νεότερη δυτική μουσική, που είναι πολυφωνική. Άκόμα είναι μουσική τροπική. Τα μουσικά σημάδια που χρησιμοποιεί, δέ φανερώ-

νουν σταθερά μουσικά ύψη αλλά κίνηση φωνής που καθορίζεται σύμφωνα με τόν ήχο, το γένος και τις έπί μέρους μελωδικές αλλοιώσεις του μέλους. Η κίνηση αυτή ξεκινάει από το μουσικό φθόγγο (νότα) ενός ήχου — που λέγεται και **δάση** του ήχου — και προχωρεί ανάλογα με τις ένδειξεις των μουσικών σημάδιων που ακολουθούν. Η κίνηση αυτή της φωνής με δάση της υποδείκει τών σημάδιων είναι ένα άλλο χαρακτηριστικό της βυζαντινής μουσικής. Το επισημαίνω ιδιαίτερα, γιατί η γνώση της **ενέργειας** κάθε μουσικού σημείου μάς οδηγεί στην όρθη έκτέλεση της μελωδίας με όλα τα ποικίλματα και την ποιότητα των διαστημικών υποδιαίρεσεων.

Άλλο χαρακτηριστικό είναι το **ίσον**, ένα είδος ορίζοντιας αρμονίας, ολωσοδιόλου διαφορετικής από την αρμονία της δυτικής μουσικής. Το **ίσον** το γνωρίζουμε από τη φωνητική παράδοση, χωρίς να υπάρχουν στους κώδικες ένδειξεις ή καταγραφές του. Οι αναφερόμενοι άπλως σε κώδικες ως «βαστακτές» πιθανόν να ήταν όπως περίπου οι σημερινοί **ισοκράτες**. Ίσων ή **ισοκράτμα** είναι ή από την έναρξη ως το τέλος του μέλους συνεχής ήχηρη της τονικής του τετραχόρδου (ή της σκάλας) του ήχου, στόν οποίο ψάλλεται. Επομένως ενδείκναι τυχόν μεταβολή τετραχόρδου ή ήχου σ' ένα μέλος συνεπάγεται και την ανάλογη μεταβολή του **ίσου**. Δέ γνωρίζω, αν γινόταν σε όλα τα μέλη ή συνήχηρη **ίσου** και μελωδίας, γιατί στους κώδικες όρισμένα μόνο μέλη φέρονται «μετά βαστακτών». Σήμερα ή χρήση του **ίσου** είναι γενική. Δυστυχώς όμως κάτω από την επίδραση της ευρωπαϊκής αρμονίας ή από έλλειψη γνώσης, το **ίσον** — που άρχιζει να σημειώνεται σήμερα πιά στο κείμενα — χάνει το χαρακτήρα του σιγά-σιγά: αντί ν' αποτελεί σε δεύτερο ηχητικό επίπεδο το σταθερό υπόβαθρο του τετραχόρδου ενός ήχου, κινείται συχνά σάν κάθετη αρμονική συνήχηρη, αλλοιώνοντας το ήθος της μελωδίας στο συγκεκριμένο ήχο και δημιουργώντας ακούσματα δυτικότερα. Μοναδική εξαίρεση στην περίπτωση είναι ή διδασκαλία του Σίμωνα Καρά και θά ήταν σπουδαίο να υιοθετηθεί από όλους.

Ένα άλλο χαρακτηριστικό γνώρισμα της βυζαντινής μουσικής είναι το **φωνητικό στοιχείο**. Είναι μουσική καθαρά φωνητική ή όλες οι μαρτυρίες συμφωνούν στο ότι ποτέ δεν υπήρξε οργανική συνοδεία στην Έκκλησία.

Έμφωνοι χαρακτήρες

Ανόητες	Καπνότες
Όλιγον	Απόστροφος
Όξεία	Δύο Απόστροφος ή Σύνδεσμοι
Περαστή	Υποφθορά ή Αποφθορά
Κούρισμα	Κρατημοιόφθορον
Πελαστόν	Έλαφρόν
Κεντήματα	Χαμηλή
Κέντημα	
Υψηλή	

Άφωνοι χαρακτήρες

Ίσον	Έτερον
Διπλή	Ξηρόν κλάσμα
Παρακλητική	Άγγοσύνθετον
Κρέτισμα	Γοργοσύνθετον
Λύγισμα	Απόδομα ή Ακούμεμα
Κύλισμα	Ουδάνισμα
Αντικεινοκύλισμα	Θές και απόθεσ
Τρομικόν	Θέμα άπλούν
Έκστρεπτόν	Χόρευμα
Τρομοσύνναγμα	Τζάκισμα
Ψηφιστόν	Ψηφιστοπαράκαλσμο
Ψηφιστοσύνναγμα	Τρομοκοπαράκαλσμο
Γοργόν	Πάσμα
Άργόν	Σείσμα
Σκαυρός	Σύνναγμα
Αντικένωμα	Ένωφεις
Όμαλόν	Βαρεία
Θεματισμός έσω.	Ημίφωνον
Θεματισμός έξω.	Ημίφθορον
Έπνευγμα	
Παρακάλεσμα	

Είδαμε πιά πάνω πώς τόν τρίτο κιά-
 λας αιώνα έχουµε δείγµα τής µουσι-
 κής γραφής τής εποχής (άρχαία ελ-
 ληνική άλφαθητική παρασηµαντική)
 στον πάµπορο πού θρέθηκε στην
 Όξύρυγχο τής Αιγύπτου. Πέρα λοι-
 πόν από τήν προφορική µετάδοση
 των ύµνων τούς πρώτους αιώνες
 φαίνεται ότι ή άρχαιοελληνική µου-
 σική γραφή έξυµνερτουσε τήν κατα-
 γραφή των ύµνων τής εποχής. σέ
 όρισµένα τουλάχιστο µέρη. Μέ τήν
 πάροδο του χρόνου διαµορφώνεται
 ένα είδος νέας παρασηµαντικής, τό
 έκφωνητικό είδος (είκ. 5). Έμφανί-
 ζεται κυρίως µετά τόν 7ο αιώνα καί
 υπάρχει σέ πολλά εύσγγελιστάρια,
 άποστόλους καί προφητολόγια του
 8ου - 12ου αιώνα. Η καταγωγή των
 σηµαδιών του έκφωνητικού είδους
 πρέπει να αναζητηθεί στους τόνους
 καί τα πνεύµατα τής Έλληνικής γρα-
 φής, ανάλογα µέ όσα αναφέρει καί ό
 E. de Coussemaker γιά τήν προέλευ-
 ση των βασικών τύπων των νευµά-
 των από τούς τόνους: όξεία, βαρεία,
 περισπωµένη — καί θέβαια τά όνό-
 µατα άλλα καί τά σχήµατα των σηµα-
 διών υπόδηλώνουν αρκετά εύγλωττα
 τήν προέλευσή τους.

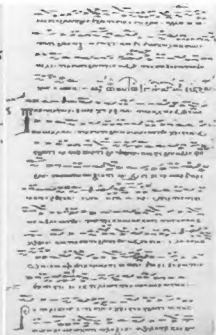
Από τό 6' µισό του 10ου αΙ. αρχίζει ή
 συστηµατική διάκριση των σηµαδιών
 τής βυζαντινής µουσικής από τά εκ-
 φωνητικά. Η γραφή των σηµαδιών
 (είκ. 6) έξελίσσεται από τήν εποχή
 αύτή σταδιακά. Ό Egon Wellesz, Αύ-
 στριακός συνθέτης καί µουσικολό-
 γος, πού δίδαξε γιά χρόνια στην Όε-
 φόρδη, διακρίνει στό βιβλίό του «a
 history of Byzantine Music and Hy-
 mnography» τρεις περιόδους:

- α) τήν πρώτη βυζαντινή σηµειογρα-
 φία (είκ. 7) (palaeobyzantine «Stroke-
 dot or linear notation») 9ος - 12ος αΙ.
- β) Τή µεσοβυζαντινή 12ος - 14ος αΙ
- γ) Τήν ύπεροβυζαντινή 14ος - 19ος
 αιώνας.

Ό καθ. Christian Hannick προσδιορί-
 ζει σέ γενικές γραµμές τή σηµερινή
 άποψη γιά µία ειδικότερη κατάταξη
 των φάσεων τής παλαιάς σηµειογρα-
 φίας. Τα άρχαιότερα µουσικά βυζαν-
 τινά ύµναλογικά χειρόγραφα, γρά-
 φει, φθάνουν µέχρι τό 10ο αΙ. κι έµ-
 φανίζουν δυό χωριστά συστήµατα
 σηµειογραφίας. Η Cοισίν, πού όνο-
 μάστηκε από τόν παρισινό κώδικα
 Cοisl 220, πού είναι ειρµολόγιο του
 11ου-12ου αΙ., χρησιµοποιεί ιδιαίτε-
 ρα ή συνδυασµένα πέντε βασικά ση-
 µεία. Ταυτόχρονα αναπτύχθηκε ή
 Chartres (από τό χαµένο τώρα πιά
 έδαφιο του κώδικα Athous Lavra
 Γ67 του 10ου-11ου αΙ. πού φυλάσσό-
 ταν στή Chartres). Γιά µία πιθανώς



7. Πρώμη βυζαντινή σημειογραφία.



8. Μεσοβυζαντινή σημειογραφία

ρουν» τὰ διαστήματα, ἀλλάζουν τὴ διαστηματικὴ πορεία) οἱ Βυζαντινοὶ καταγράφουν τὶς μελωδίες. Ἡ μελέτη τους ἀκολουθεῖ κατὰ τὸ Χρυσάνθου τρία στάδια. Τὴν παραλλαγή, τὴ μετροφωνία καὶ τὸ μέλος Στὴν παραλλαγή ἐφαρμόζουν τοὺς πολυσύλλαβους φθόγγους πάνω στους χαρακτῆρες, ψάλλοντάς τους συνεχῶς «ἐπὶ τὸ ὄνυ καὶ ἐπὶ τὸ θαρὺ καὶ οὐδέποτε ἐπὶ τὸ ἴσον ἀνπερβατῶς». Στὴ μετροφωνία ψάλλουν τὸ τροπάριον μόνο με τοὺς ποσοτικούς χαρακτῆρες, (ὀπλὴ διαστηματικὴ κίνηση τῆς φωνῆς), ἐνῶ στὸ μέλος ψάλλουν με τὶς ὑποστάσεις τῆς μουσικῆς θέσεις με τὸ κείμενο.

Τὸ σύστημα τῆς παροσηματικῆς τῆς μεσοβυζαντινῆς περιόδου ἐξελισσεται τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες καὶ φτάνει μέχρι σημεῖρα μέσα ἀπὸ τὴ μεταρρύθμιση τῶν ὀρχῶν τοῦ 19ου αἰῶνα.

Ἡ μεταρρύθμιση τοῦ μουσικοῦ συστήματος, ποὺ ἔγινε στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰ., εἶναι γνωστὴ πρὸς πολὺ ὡς «ἡ νέα μέθοδος τῶν τριῶν δασκάλων» δηλαδὴ τοῦ Χρυσάνθου, τοῦ Γρηγορίου καὶ τοῦ Χουρμούζου. Ἀπλοποίηση τῆς γραφῆς, ἀκρίβεια καθορισμός τῶν σημάδιων τοῦ χρόνου, δημιουργία κλιμάκων καὶ μονοσύλλαβων φθόγγων στὴ θέση τῶν πολυσύλλαβων εἶναι τὰ σημαντικότερα χαρακτηριστικὰ τῆς νέας μεθόδου, ποὺ εἶναι ἀσφαλὲς πολὺ πρὶν εὐκολὰ ἀπὸ τὴν παλαιά, στὴν ἐκμάθηση, ἐπεὶδὴ ἤθελε «πολλὰς ὑπομνάς» κατὰ τὴν ἐκφραση τῶν στιχῶν ποὺ τοὺς χρησιμοποιοῦσαν γὰρ παιδεία τῶν ἀρχαρίων:

Ὁ θέλων μουσικὴν μαθεῖν
καὶ θέλων ἐπαίνεισθαι
θέλει πολλὰς ὑπομνάς
θέλει πολλὰς ἡμέρας,
τιμὴν πρὸς τὸν διδασκαλὸν
δοῦκατα εἰς τὰς χεῖρας,
τότε νὰ μάθῃ ὁ μαθητὴς
καὶ τέλειος νὰ γένη.

Ἐνδιαφέροντα εἶναι ἡ κατάταξη τῶν μελών σὲ κατηγορίες ποὺ διακρίνει ὁ Χρυσάνθος ἀνάλογα μετὰ τὴν χαρακτηριστ. κατασκευὴς τους. Μὲ βάση τὴν κατάταξη αὐτὴ τὸ βυζαντινὸν μέλος διακρίνεται σὲ **παπιαδὴ**, **στιχηραρικό**, **κ. παλαιὸ καὶ νέο**, καὶ **εἰρμολογικό**, σύντομο καὶ ἀργό.

Τὸ σύντομο **εἰρμολογικό** εἶναι μέλος συλλαβικό (κάθε συλλαβὴ ἀντιστοιχεῖ συνήθως σὲ ἓνα φθόγγο), ἐνῶ τὸ ἀργό εἶναι κυρίως ἡ ἀπόδοση τῆς σύντηξης μελωδίας σὲ διπλάσιο χρόνο (στὴ συλλαβὴ ἀντιστοιχοῦν διυτρεῖς φθόγγοι).

Τὸ **στιχηραρικό** μέλος χαρακτηρίζε-

ἀρχαιότερη σημειογραφικὴ κλίμακα πρότεινε ὁ Jørgen Raasted τὴν ὀνομασία παρασηματικὴ Θ Γύρω στὸ 1050 ἐπικρατεῖ ἡ Coislin λόγῳ τῆς ραβδίας ἐξαφάνισης τῆς Chartres. Στὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ. χάθηκε καὶ ἡ Coislin. Χρονολογικὰ πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ ἐδῶ καὶ ἡ Κοντάκιο - σημειογραφία, ποὺ ἐμφανίζεται μόνο σὲ πέντε ολαθονικά χειρόγραφα καὶ πού ἀσφαλὲς δημιουργήθηκε μέσα στὸν Ἑλληνικὸν χώρα, δὲ οὐκ εἶναι ὅμως πλέον στὸ πρωτότυπο. Οἱ Σλάβοι παρέλαβαν ἐπίσης πολὺ νωρὶς, ἴσως μαζὶ μετὰ τὸ τυπικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ἁγίου Σάββα, τὴν παλιὰ Coislin σημειογραφία, ἡ ὁποία χρησιμοποιοῦθηκε καὶ ἀργότερα στὴ Ρωσία, ἐνῶ εἴ-χε πιά ἐξαφανιστεῖ ἀπὸ τὰ ἑλληνικά χειρόγραφα.

Ἡ μεσοβυζαντινὴ σημειογραφία (εἰκ. 8) (ἢ Round Notation) εἶναι πρὸς τελειοποιημένη ἢ ἀντίθετα μετὰ τὴν γραφὴ τῆς πρώιμης σημειώσεως ὁλόκληρη τὴ μελωδία μετὰ πολλὰ σημάδια. Αὐτὴ τὴν περίοδο ἐρεύνησαν οἱ μουσικολόγοι Wellesz, Tillyard καὶ Hoeg, ἰδρυτές τῶν Monumenta Musicae Byzantinae ἀπὸ 1931.

Ἡ ὑστεροβυζαντινὴ σημειογραφία εἶναι γνωστὴ καὶ ὡς γραφὴ τοῦ Ἰωάννη τοῦ Κουκουζέλη, τοῦ Παπαδόπουλου, τοῦ φημιζμένου Βυζαντινοῦ μάλιστα τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνα (ἴσως καὶ 13ου). Πρέπει νὰ σημειώσω ἐδῶ πῶς ὁ Κουκουζέλης δὲν εἶναι Βούλγαρος, ὅπως πέρα ἀπὸ κά-

θε ἐπιστημονικὴ δεοντολογία ἐποστηρίζουν οἱ Βούλγαροι, μὰ Βυζαντινὸς μετὰ παιδεία καὶ μόρφωση ἑλληνική, μάλιστα ποὺ βυζαντινὸν αὐτοκράτορα. Λέγεται πῶς ἐπινόησε τὶς μεγάλες ὑποστάσεις. Τὸ «Μέγα Ἰσον» του τῆς Παπιαδίκης εἶναι μὴ μέθοδος ἐκμάθησε τῶν μουσικῶν θέσεων τῶν σημάδιων καὶ περιλαμβάνεται μαζὶ μετὰ ἄλλα μεθοδικὰ κείμενα στὰ πρῶτα φύλλα κωδίκων γιὰ διδασκτικὸ σκοπὸ. Τὰ σημάδια ποὺ ἐδείχναν τὴν κίνηση τῆς φωνῆς, ἦταν δεκαπέντε, τὰ χειρωνακικὰ ἢ οἱ μεγάλες ὑποστάσεις ἦταν σαρόντο (πίνακες) (εἰκ. 6). Ἡ σύνθεσις τῶν σημάδιων κατὰ τὸν Σ. Κάρ, σχηματίζε τὶς θέσεις, ὅπως ἀπὸ τὰ γράμματα σχηματίζονται οἱ λέξεις. Οἱ θέσεις μαζὶ μετὰ τὶς μουσικῆς καταλήξεις σχηματίζονται κατὰ ἦχο καὶ κατὰ εἶδος μελοποιίας τὶς μουσικῆς γραμμές, ὅπως γίνονται ἀπὸ τὶς λέξεις οἱ φράσεις. Τέλος θέσεις καὶ μουσικῆς γραμμῆς ὁποτελοῦν τὸ μουσικὸ ποίημα. Ἡ χειρωνακία καὶ τὸ χειρωνακικὸ σημάδιο ὑποδείκνυν τὴν κίνηση τῆς φωνῆς καὶ στὴ διάρκεια τοῦ ἐνός πρώτου χρόνου ἀλλὰ καὶ σὲ κλάσματα χρόνου. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο καταρθωνόταν ἡ διαίρεσις τοῦ χρόνου καὶ ἡ σχηματοποίηση τῆς μελωδίας.

Μετὰ τὸ μουσικὸ σημάδι, τὶς μαρτυρεῖ (τὸ σημάδι ποὺ φανερῶναι τοὺς φθόγγους καὶ τοὺς ἡχούς) καὶ τὶς φθορὲς (τὰ σημάδια ποὺ «φθεῖ-



9. Ἀνθολογία τῆς Παπαδικῆς. Ἄγρον Ὅρος. Μονὴ Παντοκράτορος, (1545-1565)

ται παλαιό μέθση τὸ παλιό στιχηράρι καὶ τὰ μετέπειτα στιχηράρια τοῦ τύπου αὐτοῦ καὶ εἶναι μελισματικό. (σὲ κάθε συλλαβὴ ἀντιστοιχοῦν περισσότεροι ἀπὸ δύο φθόγγοι). Τὸ νέο στιχηρικό μέλος διακρίνεται σὲ ἄργον καὶ σύντομο καὶ ἀντιστοιχεῖ περίπου στὸ εἰρμολογικό.

Τὸ **παπαδικό** εἶναι μέλος καταρχὴν πολὺ μελισματικό, δηλαδὴ σὲ κάθε συλλαβὴ ἀντιστοιχοῦν πολλοὶ φθόγγοι. Ὡστόσο τὸ χαρακτηριστικό του παπαδικοῦ μέλους εἶναι ἡ **ἐλεύθερη μελοποιία** (Καράς) κυρίως σὲ ψαλμικούς στίχους ἀλλὰ καὶ σὲ ὕμνους. Στὶς περιπτώσεις αὐτὲς ἡ παπαδικὴ μελοποιία περιλαμβάνει (μὲ κριτήριο τὴ σχέση συλλαβῶν - φθόγγων) μέλη σύντομα, ἀργοσύνομα καὶ ἄργα.

Ἐνα ἔξωχριστό εἶδος μελοποιίας πρέπει ν' ἀναφερθῇ ἐδῶ, τὸ καλόφωνο (στιχηρικό καὶ εἰρμολογικό). Τὸ καλόφωνο στιχηρικό πού ἀναπτύσσεται καὶ κορυφώνεται στὴν ἐποχὴ τοῦ Κουκουζέλη καὶ τῶν μαϊστών, εἶναι ἡ ἐλεύθερη μελωδικὴ ἀνάπτυξη τοῦ κειμένου τῶν στιχῶν μὲ συμπλήρωση τοῦ μελωδικοῦ περιγυρίματος ἀπὸ τὸ **κράτημα**. Τὸ καλόφωνο στιχηρικό εἶναι ἕνα μουσικὸ κείμενο πολὺ μελισματικό. Μελισματικὸς ἐπίσης εἶναι ὁ χαρακτήρας τοῦ **καλόφωνου εἰρμολογικοῦ**. Τὸ εἶδος αὐτὸ ἀναπτύσσεται τὸ 17ο αἰώνα καὶ τὰ κείμενα πού χρησιμοποιοῦνται, εἶναι εἰρμὸι ἢ καὶ τροπάρια τῶν κανόνων σὲ ἐλεύθερη με-

λοποιία. Ὁ Χρυσάνθος γράφει ὅτι τὸ καλόφωνο εἰρμολογικὸ μετέχει καὶ τοῦ εἰρμολογικοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ παπαδικοῦ εἰδους μελοποιίας. Μίλησα πιά πάνω γιὰ τὸ κράτημα. Τὰ κράτηματα εἶναι συνθέσεις, πού ἀντὶ γιὰ συγκριμένο κείμενο, χρησιμοποιοῦν ἀσημες συλλαβές, ὅπως τε-ρι-με, το-ρο-ρο, νε-νε-να, το-το-το, τι-τι-τι κ.λ.π. Ἡ μὴ χρῆση κειμένου ἀπελευθερώνει τὴν ἐμπνευση τοῦ μελοποιού. (ὁ ὅποιος στὰ ἄλλα εἶδη μελοποιίας εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ τονίσει μουσικὰ τὰ δεδομένα ποιήματα) καὶ μάς προσφέρει ἔξοχες σελίδες καθαρῆς μουσικῆς. Πῶς ἐρμνεύεται ἡ ὑπαρξὴ τῶν κρατημάτων καὶ ἡ δημιουργία τους ἀπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς; Εἶναι μιὰ ἀναπλήρωση τῆς ἑλλείψεως ὀργάνων στὴ λατρεία (πολλὰ φέρουν καὶ ὀνόματα ὀργάνων: θιάλα, τρομπέτα κ.λ.π.) ἡ ὑπολείματα ἐπευφημιῶν στὴ λατινικὴ γλῶσσα ἢ φράσεων λειτουργικῶν: Ὁ ὀνομαστός λόγιος Μητροπολίτης Φιλαδελφείας Γεράσιμος ὁ Βλάχος καὶ Κρής (17ος αἰ) ὄντας ἱερομόναχος ἀκόμα, ἔγραψε τὰ ἔξης γιὰ τὴν ἐρμνεύεια τοῦ τε-ρε-ρε: «... οἱ ἄνθρωποι ἐστίνωντας καὶ νὰ ἔχωμεν πόθον ψυχῆς καὶ νὰ συννωμεσθῶμεν ἀπὸ τὴν θείαν ἀγάπην σπουδάζομεν νὰ ἐνωθούμε μὲ τοὺς ἀγγέλους σιμά εἰς τὴν δαχλοαστον ψαλμῶδιν ὅπου κάμνουσιν(...) Διὰ τοῦτο καὶ ἡμεῖς καθημερινὸν ψάλλομεν μὲ τὴν ἑναρθρον ταύτην φωνὴν τὸν Θεὸν μὲ

τούτην τὴν ἑναρθρον φωνὴν τὸ τε-ρε-ρε. Ἀπὸ πού τὴν εὐγνώμεν: ἀπὸ τοὺς θείους προφῆτας, οἱ ὅποιοι λέγουσι πῶς ἤκουσαν φωνάς εἰς τὸν οὐρανόν, ὡς φωνὴν ὑδάτων πολλῶν (...), καὶ οἱ ἀγγέλαι οὕτως ἔψαλλον μὲ ἄρρητον φωνὴν, καθὼς τὸ λέγει ὁ μέχρι τρίτου οὐρανοῦ ἀναβάς Ἀπόστολος Παῦλος, ἄρρητα ῥήματα, ἤγουν μέλος καὶ ἁρμονία δίχως λόγια, καὶ τοῦτο κατὰ τὴν συμβολικὴν θεολογίαν τὸ τερερε δὲν θέλει νὰ σημαδεύσῃ ἄλλο, παρὰ τὸ ἀκατονόητον τῆς Θεότητος».

Ὁ Μιχαὴλ Ἀδάμης παρατηρεῖ πῶς τὸ κράτημα εἶναι τὸ ἀπώλυτο εἶδος μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, πού ἐκφράζεται μὲ συνθέσεις αὐτοτελεῖς καὶ ὁλοκληρωμένες.

Τὰ μέλη περιλαμβάνονται σὲ κώδικες πού χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ περιεχόμενό τους. Τὸ **εἰρμολόγιο** περιέχει τοὺς εἰρμούς τῶν κανόνων καὶ τὰ αὐτόμελα στιχηρά. Τὸ **δοσαστικό** καὶ τὸ **ψαλτικό** (12ος -13ος αἰ.) εἶναι τὰ δύο βιβλία πού περιέχουν μέλη διαφόρων κατηγοριῶν, μελισματικά, τὸ πρῶτο προορισμένο γιὰ τὸ χορὸ, τὸ δεύτερο γιὰ τὸ μονωδὸ ψάλλη — τὸ σολίστα. Ἡ **Παπαδικὴ** περιλαμβάνει κυρίως μέλη παπαδικοῦ εἰδους τοῦ ἔσπερινου, τοῦ ὁρθρου καὶ τῆς Θ. Λειτουργίας. Στὰ πρῶτα φύλλα τῆς παπαδικῆς καταχωρεῖται ἡ θεωρητικὴ διδασκαλία, κατὰ κανόνα ἡ συνῆθης καὶ κοινῇ, ἐνῶ ὅχι σπάνια συμπεριλαμβανόταν καὶ ἀναλυτικότερες μέθοδοι συνοδευόμενες ἀπὸ σχεδιαγράμματα καὶ παραδείγματα.

Μιὰ ἐπιλογὴ μελῶν τῆς παπαδικῆς ἀποτελεῖ ἡ **Ἀνθολογία** πού φτάνει ὡς τὶς μέρες μας μὲ τὰ διάφορα ἔντυπα «Ταμεῖα Ἀνθολογίας» τοῦ περασμένου αἰώνα. Τὰ παλαιὰ **Στιχηράρια** ἀπὸ τὸ 12ο αἰ. περιλαμβάνει τὰ στιχηρά ἰδιόμελα τῶν μηνῶν, τοῦ τριῶδιου καὶ τοῦ πεντηκοσταρίου καὶ ἀκόμα τὰ ἀναστάσια στιχηρά, πού ἀπὸ τὸ 17ο αἰώνα ἀποτελοῦν ἰδιαίτερη βιβλίον τὸ «**Ἀναστασιατάριο**». Τὰ παλαιὰ στιχηράρια φτάνει ὡς τὶς μέρες μας μὲ τὴ μορφή αὐτὴ ἀνέκδοτο σὲ χειρόγραφα, ἐξηγῆμεν στὴν ἐνῆ γραφῇ. Στὰ ἔντυπα ἔχουμε στὸν τύπο τοῦ παλαιοῦ στιχηράριου τὸ **Δοεαστόριο** τοῦ Πρωτοψάλλτη Ἰακώβου (+ 1800), ἐνῶ τὸ σύντομο στιχηρικό μέλος ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὸ **Δοεαστόριο** τοῦ Πέτρου Λομπαδάρου. Τὰ δοεαστόρια περιέχουν μόνον τὰ δοεαστικά (ὀνομάζονται ἐπειὶ ἐνεδῇ προτάσσεται ἡ μικρὴ δοεολογία), ἐνὸς ὅλα τὰ στιχηρά, κοντάκια καὶ ἀναλυτικὰ περιέχονται στὴ **Μουσικὴ Κωψέλη** πού γνωρίζει ἐπανεξηγήμενες

ἐκδόσεις. Τό **Καλοφωνικό στιχεράριο** περιλαμβάνει στιχερά τονισμένα καλοφωνικά, πολύ μελισματικά δηλαδή και μέ ελευθερία στη μελωδική τους δομή. Τό καλοφωνικό είδος μελοποιίας φτάνει σε μεγάλη ανάπτυξη τό 13ο μέ 14ο αιώνα. Μέλη του είδους αυτού πού είναι γνωστά και ώς «μυθήματα» ή «ἀναγραμματισμοί» (ἐπειδή οι προτάσεις του κειμένου κατατάσσονται μέ άλλη σειρά από ἐκείνη πού ἔγραψε ὁ ποιητής τους) ἀποτελοῦν σήμερα τό ἔντυπο θιβλίο πού ὀνομάζεται **Μαθητάριο**. Ἰδιαίτερος κώδικας γιά τά κρατήματα εἶναι τό **Κρατήτάριο**, ἐνῶ οι καλοφωνικοί εἰρμὸι συγκεντρώνονται στό **Καλοφωνικό εἰρμολόγιο**.

Πρὶν μιλήσουμε γιά τό σύστημα τῆς νέας γραφῆς, θά ἀναφέρω τήν ὑπαρξή των διαφόρων μελών πού εἶναι τονισμένα κυρίως ἀπό θυζαντινούς μουσικούς, οι ὅποιοι ἔχουν ἐπαφή μέ τή Δύση. Τό ἀρχαιότερο μέχρι σήμερα γνωστό δίφωνο μέλος ἔχει ἀνακοινωθεῖ ἀπό τό Μιχαήλ Ἀδάμη. Εἶναι ἕνα κοινωνικό γιά δύο φωνές σέ ἦχο πλ. τοῦ δ' τοῦ Λαμπαδάρου Μανουήλ Γαζή (α' μισό 15ου αἰ.). Οι δύο φωνές θαδίζουν μέ παράλληλα διαστήματα πέμπτης. Οι συνθέσεις αὐτές θυμίζουν τό δυτικό organum.

Πρὶν καί μετά τήν καθιέρωση του συστήματος τῶν τριῶν δασκάλων ἐμφανίζονται καί ὀρισμαμένα ἄλλα συστήματα γιά τήν καταγραφή τῆς μουσικῆς, ὅπως τὸ ἱερώνυμο τοῦ τραγουδιστῆ (16ος αἰ.) τοῦ κώδικα 1477 Σινά (18ος αἰ.) στό πεντάγραμμο, τὸ Ἀγάπιου Παλιέρου (18ος αἰ.), τό ἀλφαριθμητικό τοῦ Βουκουρεστιῦ καί τοῦ Παΐσιου Ξηροποταμίνου καί τό σύστημα τοῦ Γεωργίου τοῦ Λαεσίου, (19ος αἰ.), πού τό διδάσκει στήν Ἑλλάδα, ἐνῶ παράλληλα τυπώνει θεωρητικό καί μουσικά θιβλία. Τά συστήματα τοῦ Παλιέρου καί τοῦ Λαεσίου πού προτάθηκαν στό Οἰκουμενικό Πατριαρχεῖο ἀπορρίφθηκαν, ἐνῶ μετά ἀπό ἀμφισβητούμενες ἐγκρίσεις καί καθιερώθηκε ὁ μέθοδος τῶν τριῶν δασκάλων. Νομίζω πῶς στήν καθιέρωση συνετέλεσε τό ὅτι στήν οὐσία τό νέο σύστημα εἶναι τό ἴδιο μέ τό παλαιό μέ ὀρισμένες ρυθμίσεις καί ἀπλοποιήσεις. Ἐτσι ἐνῶ ἐλαχιστοποιοῦσε τό χρόνο τῆς ἐκμάθησης, ὄφανε ἀδιάρρηκτη τή συνέχεια τῆς παράδοσης. Ἀντίθετα τά ἄλλα συστήματα ἔσπαζαν τό σύνδεσμο τῆς γραπτῆς παράδοσης.

Τό νέο σύστημα θεμελιώθηκε θεωρητικά ἀπό τὸν ἀρχιμανδρίτη Χρυσάνθο, μετέπειτα Μητροπολίτη Δυρροχίου καί Προύσης καί πρακτικά

ἀπό τὸν Πρωτοψάλτη Γρηγόριο καί τὸ Χαρτοφυλάκα Χουρμούζιο. Εἶναι ἡ τελευταία μῆς σειράς προποθειῶν γιά τήν ἀρτίοτερο σημειογραφία. Ἐχουν προηγηθεῖ τοῦ ἱερέα Μπαλαδίου (8' μισό 17ου αἰ.) καί τοῦ Πέτρου Λαμπαδάρου (18ος αἰ.). Οι Γρηγόριος καί Χουρμούζιος μεταγράφουν ἄλο σχεδόν τό παλαιό ρεπερτόριο. Ἀπό αὐτά τό ὑλικό τυπώνεται κυρίως τό ἔργο τῶν μελοποιῶν τοῦ 18ου καί μερικῶς τοῦ 17ου αἰῶνα, ἐνῶ στό μαθητάριο ὅπως καί σέ ὀρισμένα μέλη τῆς παποδικῆς συναντᾶμε καί παλαιότερους συνθέτες. Ἡ ἐξήγηση τοῦ ἀναστασιματίριου (εἰκ. 10) καί τοῦ δοξασταρίου γίνεται σέ δρόμο σύντομο, ἐνῶ ἐξηγεῖται σέ ἀργό δρόμο τό δοξαστάριο τοῦ ἱακώθου Πρωτοψάλτη καί τά παλαιά κεκραγάρια καί ἀναστασιμα στιχερά στό ἀναστασιματάριο πού ἐκδίδεται μέ τό ὄνομα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Δαμασκηνοῦ.

Ἡ ἐξήγηση στό σύντομο ἀναστασιματάριο καί δοξαστάριο καθῶς καί τοῦ εἰρμολογίου τοῦ Πέτρου Λαμπαδάρου τυπώνεται, ἀντικαθιστᾶ κόθε παλαιότερη σύνθεση καί διαδίδεται ευρύτατα. Ὡς πρὸς τήν ἐξήγηση σέ ἀργό δρόμο τοῦ παλαιοῦ στιχεράριου καί τοῦ στιχεράριου τοῦ Νέων Πατρῶν Γερμανοῦ, τό Χρυσόφη τοῦ νέου (εἰκ. 11) καί τοῦ δοξασταρίου τοῦ Πρωτοψάλτη ἱακώθου νομίζω ὅτι πρέπει νά δεχτοῦμε τήν ὁποση τοῦ Σίμωνος Κάρᾶ, πῶς δέν ὑπῆρχε μόνο ἡ ἀργή ἐξήγηση τῶν στιχερῶν ἀλλά καί ἡ σύντομη, ἀπό τό ἴδιο κείμενο πάντα. Τά παραδείγματα μεταγραφῆς πού παραθέτει, ἀλλά καί ἕνα μικρό στιχερό τοῦ Γερμανοῦ πού βρήκα σέ κώδικα ἐξηγημένο σύντομα ἀπό τό Χουρμούζιο (εἶναι τό «Τά σύμπαντα σήμερον χαρὰς πληροῦνται...» πού φάλλεται μετά τὸν Ν' Ψαλμὸν στὸν ὀρθρο τῶν Χριστουγέννων), μᾶς ἐνασχίζουν τήν πεποίθηση γιά τήν ὀρθότητα τῆς ὁποση.

Στό θεωρητικό τομέα μᾶς παραδίδει ὁ Χρυσάνθος ἕνα σημαντικότερο ἔργο, τό «Μέγα Θεωρητικόν» του, πού τυπώνεται στήν Τεργεστή στό 1832. Μέ τό ἔργο αὐτό θεμελιώνει θεωρητικά τό νέο σύστημα, τό συνδέει μέ τό παλαιότερο, ἀναφέρειται στό τοῦ ρυθμοῦ καί τῆς μελωδίας, διακρίνει τρία γένη (διατονικό, χρωματικό, ἐναρμόνιο) στό ὅποια ταξινομοῦνται οι ὀκτὼ ἦχοι, δημιουργεῖ «κλίμακα» μέ φθόγγους πού ὀνομαζοῦνται ΠΑ, ΒΟΥ, ΓΑ, ΔΙ, ΚΕ, ΖΩ, ΝΗ ἀπό τὰ πρῶτα γράμματα τοῦ ἀλφαριθμοῦ, προσθέτει στό μαρτυρικό σημεῖα τῶν φθόγγων καί τό ἀντίστοιχο γράμμα,



10. Σελίδα ἀπό τό πρῶτο τυπωμένο θιβλίο θυζαντινῆς μουσικῆς.

καθορίζει τοὺς φυσικοὺς διατονικοὺς τόνους (ἀνάλογα μέ τὰ διαστήματα) σὰ **μεζόνες, ἐλάσσονες καί ἐλάχιστους**, μὲλες γιά τίς φθορὸς πού «φθεῖρου» τό μέλος, (πραγματικοῦσιν τίς μετατροπείες), καθιερώνει μερικά μόνο ἐν χρήσει ἀπό τὰ σημάδια. ποσοτικά καί ποιστικά, καί τὰ ὑπόλοιπα τὰ καταρεῖ, γιὰτὶ καταγράφονται ἀναλυτικά. Ὅριζει καί τὰ σημάδια τοῦ χρόνου (γοργό, δίγοργο, τρίγοργο, κ.λ.π., γιά τὴν διαίρεση, κλάσμα ἢ τζόκιασμα, ἀπλή, διπλή κ.λ.π. γιά τὴν αὐξηση, ἀργό, διάργο κ.λ.π. γιά τὴν διαίρεση καί αὐξηση), γράφει γιά τὴν μελοποιία καί γιά τὴν ἀρχή καί τὴν πρόδση τῆς μουσικῆς, φυσικό εἶναι ἐνα τέτοιο πολὺμοχθο καί πρωτότυπο ἔργο νά παρουσιάσει ὀρισμένες ἀτέλειες τῆς ὁποίας στό τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα προσηοθῶν, ἀνεπιτυχῶς, μᾶλλον νά διορθώσουν. (ἐπιτροπή 1881-83). Μετά ἀπὸ 150 χρόνια ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν ἐκδοση τοῦ Θεωρητικοῦ τοῦ Χρυσάνθου ἔρχεται ἕνα ἄλλο ἔργο νά δώσει καινούργια ὠθηση στή θεωρητικὴ μᾶ καί πρακτικὴ μελέτη τῆς θυζαντινῆς μουσικῆς. Εἶναι τό «θεωρητικό» τῆς μεθοδῶς τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς, τοῦ Σίμωνα Κάρᾶ, πού ἀποτελεῖ τό γεγονός τοῦ αἰῶνα μας ὡς πρὸς τό θεωρητικό καί πρακτικό μέρος τοῦ συστήματος τῆς Ἑλληνικῆς μουσικῆς μέ σημάδια ἀνάλογα ἢ καί μεγαλύτερα ἀπὸ τὴν σημάσια πού εἶχε τὸν περασμένο



... από Βουκουρέστι (1820).

αίωνα ή έκδοση του μεγάλου θεωρητικού του Χρυσάνθου. Εκείνο έθεσε τις βάσεις της μελέτης του μουσικού μας συστήματος. Τούτο ολοκληρώνεται με υποδειγματική και λεπτομερειακή κατάταξη την εξέταση του μουσικού μας συστήματος, με πρωτότυπη έρευνα — πέρα από τη βυζαντινή — και στη δημοτική μουσική. Διορθώνει την κατάταξη των ήχων σ' όλην την έκταση του Χρυσάνθου, τονίζει — με τό κεφάλαιο «μουσική έκφραση» — τη μεγάλη σημασία της γνώσης της ενέργειας των σημειωμάτων ή επομένων της έρμηνείας της γραπτής παράδοσης, από την προφορική — φωνητική, και προτείνει την επαναφορά από την παλαιά σημειογραφία όρισμένων σημειωμάτων που σάει ή φωνητική παράδοση (όξεία, έκσπρετο, τρομικό, παρακλητική, πλεγμα κ.λ.π.), καθορίζει άκριβέστερα τα διαστημιατικά, αναφέρεται αναλυτικά στο σύστημα της πολυηχίας με τους όκτώ βασικούς ήχους αλλά και τους πολλούς άλλους — πλην του νενανώ — και του λεγόμενου «δευτεροούτους», πραγματεύεται διεξοδικά για τα ρυθμικά και άφιερώνει ένα μεγάλο κεφάλαιο στα όργανικά και συμφωνικά, όπου και ή σπουδαία διδασκαλία για τα όργανα. Ίδιαίτερα πρέπει να σημειωθεί ή λεπτομερής αναφορά στις έλξεις των ήχων (όπου όρισμένοι φθόγοι σ' κάθε ήχο έλκονται από όρισμένους σταθερούς

φθόγγους κατά την πορεία της μελωδίας, δημιουργώντας έτσι ένα πλουσιότατο μικροδιαστημιατικό φάσμα).

Ός προς τό κεφάλαιο του ρυθμού τό όποιο μελετάται και ό Χρυσάνθος αλλά πολύ διεξοδικότερα ό Σίμων Καρράς, πρέπει να αναφερθεί έδώ ότι στη σημερινή μουσική έκτέλεση βασικό ρυθμικό σχήμα είναι των δοκτυλικών τετρασημών ποδών με πολλές όμως εξαιρέσεις ρυθμικές πεντασημών, έξασημών, έπτασημών κ.λ.π. ποδών. Μία εξαίρεση είναι ακόμα ή διατήρηση του τριχοαίχου μέτρου (όπως στα βυζαντινά «ισμβέλια» και «άκτα») σέ μερικά μέλη όπως είναι τα μεγαλυνάρια της Ύμνου της Ύπαπαντης ή τα έξαποστειλάρια.

Νομίζω πως σήμερα υπάρχει ανάγκη συστηματικής έρευνας, μελέτης και παρουσίωσης του άγνωστου ύλικού, κυρίως των πύο κοντινών σ' έμάς αιώνων, που θά εδραιώσει τις γνώσεις ως προς την ιστορία και τη μορφολογία, θά προσφέρει στο λειτουργικό τομέα, θά πλουτίσει τά ακούσματα των νέων αλλά κι αύτή την ίδια τη μουσική μας, που χρόνο με τό χρόνο συρρικνώνεται κι αλλοιώνεται ό χαρακτηρισμός της. Μ' αύτή την προοπτική και τους στόχους ιδρύσαμε πριν όκτώ χρόνια την 'Ελληνική Βυζαντινή Χορωδία, πιστεύοντας τόσο στη διαχρονική ένότητα της μουσικής μας παράδοσης, όσο και στόν άποτελεσματικό συνδυασμό έπιστημονικής γνώσης και πρακτικής εφαρμογής, που μάς επιτρέπει να βλέπουμε τά πράγματα πύο αισιόδοξα.

Βιβλιογραφία

- ΑΔΑΜΗΣ ΜΙΧΑΗΛ: Εισαγωγή στήν ιστορία της Βυζαντινής Μουσικής με βάση μουσική χειρόγραφο, στό άλφάβητο της Εταιρείας σπουδών, νεοελληνικό πολυμήτρο και γενικής παιδείας όρ. 5α Αθήνα 1982 σελ. 69-75.
- ADAMIS MICHAEL: An example of polyphony in Byzantine Music of the late Middle Ages. Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972 vol. II.
- AMARGIANAKIS GEORGE: An analysis of stichera in the deuterous modes. université de Copenhagen 1977 (Part I + II).
- BAMBOΥΔΑΚΗΣ ΕΜΜΑΝΟΥΗΛ: Συμβολή εις την σπουδήν της παρασημαντικής των Βυζαντινών μουσικών τ. Α. Έδρος 1938.
- CONOMOS DIMITRI: Byzantine liturgy and Cheronika of the fourteenth and fifteenth centuries. Θεσ/κη 1974.
- ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ ΜΑΡΚΟΣ: Η βυζαντινή μου-

σική ανότυπο από τά περ. «ΠΑΡΝΑΣΣΟΣ» τ. Η 1966.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Η βυζαντινή μουσική παραλογιστική έρευνα έν Ελλάδα! Αθήναι 1976.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Μέθοδος της 'Ελληνικής μουσικής τευχ. Α+Β Αθήναι 1981.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Μέθοδος της 'Ελληνικής μουσικής θεωρητικών Α+Β Αθήναι 1982.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Μέθοδος της 'Ελληνικής μουσικής έτος γ' τευχ. Α+Β Αθήναι 1984.

LEVY KENNETH: A Hymn for Thursday in Holy Week. στό «Journal of the American Musicological Society» XVI. 1963.

ΜΗΤΑΚΗΣ ΚΑΡΙΟΦΙΛΗΣ: Βυζαντινή Ύμνογραφία τ. Α Θεσ/κη 1971.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ: Συμβολή εις την ιστορίαν της παρ' ήμιν εκκλησιαστικής μουσικής. Αθήναι 1890.

ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΣ: Ιστορική έπισκόπηση της βυζαντινής εκκλησιαστικής μουσικής. Αθήναι 1904.

ΠΑΤΡΙΝΕΛΛΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ: Πρωτοβάθμια Απομνημόνια και Δογματικά της Μ. Εκκλησίας (1453-1821). Μνημύσσην τ. Β Αθήναι 1969.

R.P. I.D. PETRESCO: Etudes de Paléographie musicale Byzantine Bucarest 1967.

RAASTED JORGEN: Intonation Formulas and Modal Signatures in Byzantine Musical Manuscripts. «Monumenta Musicae Byzantinae» - Subsidia vol. VII. Copenhagen 1966.

ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: I. Sistemi alfabetici di scrittura musicale per scrivere le musiche bizantine nel periodo 1790-1850. ανότυπο από την ΚΛΗΡΟΜΟΜΙΑ τ. 4 τευχ. Β' 1972.

ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Τά χειρόγραφα βυζαντινής μουσικής τ. Α' 1975, τ. Β' 1978.

ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Η δεκαπενταύλοσ όργανογραφία έν τη βυζαντινή μελοποιά. Αθήναι 1977.

ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Η έξήγησις της παλαιάς βυζαντινής σημειογραφίας. Αθήναι 1978.

ΣΤΑΘΗΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ: Οι άνογραμμοί και τό μέγεθος της βυζαντινής μελοποιίας. Αθ. 1979.

ΣΤΕΦΑΝΙΔΗΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ: Σχεδίσματα περί μουσικής. Παρόρθημα Εκκλ. Αλφάβητ τ. 5ος Κων/λιν 1902.

STUDIES IN EASTERN CHANT vol. I-IV. Edited by Milos Velimirovic.

ΤΡΕΜΠΕΛΛΑΣ ΠΑΝΑΓ.: Εκλογή ελληνικής όρθόδοξης Ύμνογραφίας. Αθ 1949 και 6' έκδ. 1977.

ΤΩΜΑΔΑΚΗΣ ΝΙΚΟΛ.: Εισαγωγή εις την βυζαντινή Φιλολογία τ. Β' Αθ 1965.

TARDO LORENZO: L' antica Melurgia Byzantina. Grottaferrata 1938.

ΒΙΛΙΟΞΕΝΗΣ ΚΥΡΙΑΚΟΣ: Λεξόν της 'Ελληνικής Εκκλησιαστικής μουσικής Κων/λιν 1868.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΩΜΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ: Μουσικά χειρόγραφα Ταυροκατόν τ. (1453-1832). Τ. Α'. Αθήναι 1975.

ΧΑΤΖΗΓΙΑΚΩΜΗΣ ΜΑΝΟΛΗΣ: Χειρόγραφα Εκκλησιαστικής μουσικής (1453-1820). Αθήναι 1980.

ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΔΥΡΡΑΧΙΟΥ: Θεωρητικόν Μέγα της μουσικής. Τεργεστόν 1832.

ΨΑΧΟΣ Κ.Α.: Η παρασημαντική της Βυζ. Μουσικής. Αθήναι 1917 6' έκδ. 1978.

ΨΑΧΟΣ Κ.Α.: Τά όκτάηχο σύστημα. Νεάπολις Κρήτης 1980.

WELLESZ EGON: A history of Byzantine Music and Hymnography Oxford 1961.



11. Στιχηράρι του Νέου Χρυσόφου (17ος αι.)

JAKOVLJEVIC ANAPEAS: 'Ο μέγας μασταρ 'Ιωάννης Κουκουζέλης Παπαδόπουλος, άνατ. από την ΚΑΛΗΡΟΝΟΜΙΑ τομ. 14 τευχ. 8' Θεσ/κη 1982.

HUNGER HERBERT: Die hochsprachliche profane Literatur der Byzantiner, τ. Β' κερ. Β, υπό Christian Hannick. ('Η μετάφραση τών άποσπασμάτων τού κειμένου άφελκεται από τών παντοφλ. Άρχαι. κ. Μοχαλ. Στάλε. Πρωτοτύπου ΙΜ. Αύστριας.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: 'Η Βυζαντινή μουσική σημειογραφία 'Αθήνα 1933.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: 'Η όρθη έργμηνία και μεταγραφη τών βυζαντινών μουσικών χειρογράφων, ανάπτυτο από τή «περιγραφή του 8' διεθνούς Βυζαντινολογικού συνεδρίου Θεσ/κης τ. 6' 'Αθήνα 1955.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Γέννη και διασπάση εις τήν βυζαντινήν μουσικήν 'Αθήνα 1970.

ΚΑΡΑΣ ΣΙΜΩΝ: Για νά αγαπήσουμε τήν ελληνική μουσική, 'Αθήνα 1973.

of the Byzantine empire until today. Three extensive periods mark the historic evolution of music and hymnology. The first covers the period between the early Christian years and the foundation of Constantinople and is characterized by the oral transmission of hymns. The second reaches the 12th century and presents an important peak in the 7th and 8th centuries. During this period the kontakion and the canon are created that bring in the fore scene ecclesiastic poets like Romanos the Melodos (6th century), Andreas of Crete (7th century), St. John Damaskinos and Kosmas the Melodos (7th-8th century). Sophronios, Patriarch of Jerusalem and many others. Furthermore, a variety of other kinds of hymns appears in this phase, like the sticheron, automelon, apolytikion, etc. The system of the octave is organized and the Octoechos is coded by St. John Damaskinos. The third period commences in the 12th century and terminates to the fall of Constantinople. It is the golden period of Byzantine music and exhibits a great number of famous hymnologists like

Ioannis Koukouzelis, Nikephoros Ethikos, Ioannis Glykis, Xenos of Koroni, Ioannis Kiadas, etc. The chanters/musicians chanting in the metropole of Constantinople are mentioned by names significant of their role in the chorus: domestikos, lambadarios, protopsaltis, monophonarios, anagnostis, vastaktis, chironomos. The chironomos (= a gesticulating cantor) was leading the chorists to the proper way of chanting. From the Fall of the Byzantine capital a new phase starts that lasts until today. The years of Turkish rule and these that have followed up to the 19th century have fully been studied, from the historic point of view, by Manolis Hatzidakis in his book «Χειρόγραφα έκκλησιαστικής μουσικής, 1453-1820» (= Manuscripts of Ecclesiastic Music, 1453-1820).

Byzantine music is monophonic and melodic and its signs signal the departure of voice from the original vocal called base of sound; they possess energy that is transmitted through the vocal practice, is interpreting the written music and is a prerequisite of performing melody. Byzantine music is, in addition, purely vocal and needs no musical instruments.

The early music texts exhibit only a few signs. By the 12th century a complete system is developed that is valid until today with certain alterations. These same signs record the music texts in books that have various names depending on the sort of hymns they contain. The reading interpretation of signs is as follows: the starting vocal is defined and the voice moves according to the indications of the signs up or down. Other signs signify the alterations, changes that is, from one sound to another. The so-called «κρημάματα» are free compositions in which meaningless syllables like te-ri-rem, to-ro-ro, etc., are used instead of verses. Thus, the composer having no obligation to a certain text advances to the composition of pure music.

The reformation of three major music masters (Chrysanthos, Gregorios and Chourmouzos) in the early 19th century simplifies the writing and defines in detail the division of time. All chanted hymns, old and contemporary, are adapted to and re-written in the new system/scheme, while in 1832 the book of Chrysanthos reveals the theoretical foundations of this system.

One and a half century later, in 1982, the monumental work «Θεωρητικό» (= On Theory) written by Simon Karas is published. It completes through a detailed and exemplary classification the examination of the Greek music system; it corrects errors and refers thoroughly to the rhythm, the musical expression, the intervals, the «attractions»; furthermore, it deals with the popular folk music and its instruments, so that the Greek music is approached and studied theoretically as an entity, while at the same time this entity is fully documented with facts.

Byzantine Music

L. Angelopoulos

Byzantine is called the music chanted in the Orthodox East Church from the time